



Giulio Cesare Procaccini,  
*Sacra Famiglia con san Giovanni  
Battista e un angelo*, 1615-1616  
(particolare fig. 1)

Alessandro Morandotti

## Da Procaccini a Strozzi L'alternativa a Caravaggio lungo l'asse Milano-Genova<sup>1</sup>

*Ricordando Giorgio Fulco (1940-2000),  
da cui tutto è partito\**

Può esistere una storia dell'arte nell'Italia del Seicento senza Caravaggio? Tanto più in un arco cronologico (1610-1640) così legato all'eco delle sue recenti esperienze? Questa mostra vuole provare a dimostrarlo. Viviamo nella dittatura di questo nome ingombrante, tra mille iniziative editoriali ed espositive, ma non ci siamo mai interrogati a fondo sul reale raggio di penetrazione del linguaggio del genio lombardo nell'Europa del suo tempo. Per quanto riguarda l'Italia del primo Seicento, la cultura caravaggesca si afferma in tutti quei luoghi dove il pittore ha soggiornato, licenziando opere pubbliche significative e vivendo tra artisti e committenti con la sua prepotente personalità. Roma, Napoli e l'Italia meridionale rimangono stregate dagli esiti del pittore e la storia dell'arte davvero cambia al momento del suo passaggio, una vera e propria onda travolgente. Ma questo non avviene in altri importanti centri della penisola dove pure si continua a dipingere, e anche molto bene: non succede, a titolo d'esempio, se non incidentalmente, a Firenze, a Bologna, a Venezia, a Genova, a Torino e persino a Milano, dove Caravaggio è nato e si è formato ma da cui si allontana precocemente senza più lasciare tracce di sé.

In questi centri ora evocati, altre tradizioni incalzano, altre intelligenze agiscono, in piena autonomia, anche quando si è costretti a fare i conti con le opere di Caravaggio messe davanti ai propri occhi, magari solo attraverso una copia ritenuta un originale. Dalle sollecitazioni esterne gli artisti radicati in un territorio si possono difendere o invece far sedurre, e a noi interessa capire la ragione per la quale l'arrivo a Genova da Napoli nel 1610 del *Martirio di sant'Orsola* oggi nelle collezioni di Palazzo Zevallos Stigliano (cat. 1), la sede museale di Intesa Sanpaolo a Napoli, passa pressoché nell'assoluto silenzio.

Riassumiamo i fatti.

Caravaggio licenzia nella primavera del 1610 il *Martirio* per il collezionista genovese Marco Antonio Doria (1572-1651) che aveva interessi economici a Napoli. Il pittore è allora nella capitale del Vicereame per la seconda volta nella sua vita (dopo il primo soggiorno nel 1606-1607) e vi ha già dipinto numerose opere pubbliche e private che hanno cambiato la storia artistica della città più popolosa d'Italia. Il suo ultimo quadro è però destinato a Genova, la città dei Doria e di molte altre aristocratiche famiglie in prima linea nella promozione delle arti.

Il viaggio è avventuroso ma il dipinto arriva a destinazione nel giugno 1610, nelle settimane successive al momento in cui è stato eseguito. Le reazioni sono tiepide, se non indifferenti. Nessun letterato lo celebra in componimenti poetici di occasione, nessun artista sembra stregato da quel capolavoro, accessibile nonostante fosse in una casa privata, perché le preferenze erano altre.

Ce lo ricorda il dipinto di identico soggetto eseguito da Bernardo Strozzi negli anni della sua prima maturità (1615-1618), da tempo noto agli studi (cat. 2).

La mostra inizia con questo confronto tra due opere di analogo impianto compositivo ma distanti anni luce dal punto di vista delle scelte di stile. Ed è chiaro che il maestro genovese, pur tradendo il modello, ha studiato attentamente il quadro del Merisi.

Vedere uno accanto all'altro il *Martirio di sant'Orsola* di Caravaggio e quello di Bernardo Strozzi fa nascere domande importanti per chi voglia seguire le vicende della storia dell'arte in Italia settentrionale all'aprirsi del Seicento.

Come è possibile che lo stile asciutto, quasi scabro, e il drammatico gioco delle luci e delle ombre dell'ultimo Caravaggio siano completamente travisati nel quadro pressoché coevo di Strozzi, dipinto con impasti gagliardi, gusto dei colori preziosi e cangianti?



1. Giulio Cesare Procaccini,  
*Sacra Famiglia con san Giovanni  
Battista e un angelo*, 1615-1616  
Kansas City, The Nelson-Atkins  
Museum of Art (già Genova,  
collezione Giovan Carlo Doria)



2. Bernardo Strozzi, *Santa Cecilia*,  
1618-1620  
Kansas City, The Nelson-Atkins  
Museum of Art (già Genova,  
collezione Giovan Carlo Doria)

3. Bernardo Strozzi, *Santa Caterina  
d'Alessandria*, 1618-1619  
Hartford, Wadsworth Atheneum  
Museum of Art (già Genova,  
collezione Giovan Carlo Doria)



Come è possibile che il gesto disperato della santa che cerca di levarsi dal petto la freccia in un ultimo anelito di vita nell'opera di Caravaggio lasci spazio nell'opera di Strozzi all'abbandono estatico e trasognato di Orsola che si immola con dolcezza al suo destino di martire?

E, non ultima fra le domande che bisognerà porsi: come è possibile che uno dei nuovi talenti attivi nella città cantata come 'la superba' (regale e altera: e il doppio senso qui ha un certo valore) da Petrarca snobbi la prova eccelsa di un pittore che in nessun momento della storia antica della sua fortuna critica era così in auge? Con il cardinale Scipione Borghese attento a inseguire le opere che Caravaggio aveva portato con sé sulla feluca nel suo ultimo viaggio da Napoli verso i lidi laziali e sulle quali erano nati molti appetiti dopo la morte dell'artista?

Il *Martirio di sant'Orsola* irrompe da Napoli a Genova in un contesto dove le scelte di stile erano diver-

se, guidate dalle eleganze tardomanieriste dei pittori toscani e lombardi.

Non sappiamo per quale collezionista fosse stato eseguito il dipinto di Strozzi sullo stesso tema, ma non ci meraviglieremmo di trovarlo fra i quadri della scelta collezione del fratello di Marco Antonio, Giovan Carlo Doria (1576-1625), forse il più grande collezionista nell'Italia del Nord all'aprirsi del Seicento.

I due fratelli erano uniti nella vita e nella gestione del patrimonio economico familiare ma avevano scelte di gusto differenti in campo artistico, maturate perlopiù in seguito ai loro orizzonti di affari e di affetti: Napoli per Marco Antonio, Milano invece per Giovan Carlo.

Marco Antonio amava indomiti naturalisti come Caravaggio ma anche Battistello Caracciolo (invitato a dipingere ad affresco in una sua villa a Sampierdarena) e Jusepe de Ribera; Giovan Carlo perlopiù i pittori virtuosi che segnavano allora il passaggio



tra manierismo e barocco e tra questi quello che va considerato uno dei veri maestri di Strozzi, il pittore emiliano ma lombardo di adozione Giulio Cesare Procaccini. Nella sua collezione, montata tra 1610 e 1625 circa, Giovan Carlo Doria possedeva oltre novanta suoi dipinti. Ed è nelle stanze del palazzo del grande mecenate, dove era aperta un'accademia artistica informale, che Strozzi matura le sue scelte di stile nel senso del colore e del tocco virtuoso. Questa la ragione per la quale non poteva che eseguire nel modo in cui l'ha eseguito il suo *Martirio di sant'Orsola* profondamente 'anticaravaggesco'. Una risposta che vale come vera e propria alternativa dal punto di vista dello stile, cioè della lingua propria agli artisti.

Sui presupposti di questa replica di Strozzi hanno un ruolo chiarificatore, quasi ad apertura della mostra, le rievocazioni antologiche delle collezioni dei due Doria, con quadri in molti casi già nelle loro raccolte e altri che documentano per analogia, e in modo coerente dal punto di vista stilistico e cronologico, l'attività degli artisti da loro amati. Sfilano così le opere degli eredi napoletani di Caravaggio care a Marco Antonio (con il Battistello Caracciolo dell'Università di Torino commissionato dal Doria al pittore, cat. 5, e alcuni Ribera, catt. 8-9, dei primi anni del maestro spagnolo a Napoli, 1616-1618), e poi quelle numerose di Giovan Carlo Doria su cui Strozzi ha formato la sua sensibilità: a partire dall'indimenticabile ritratto equestre di Rubens (cat. 16), uno dei più bei ritratti del Seicento europeo, che ritrae il Doria come fedele 'alleato' degli Asburgo di Spagna, all'indomani della nomina a Cavaliere di San Giacomo.

In questo clima colorato e festoso si colloca la presenza in casa di Giovan Carlo delle opere di Procaccini (alcune in mostra, catt. 18, 22, 26, 31, 33), il pittore

bolognese radicatosi a Milano e intorno al cui nome si snodano molti fatti eminenti della pittura in Lombardia, tra inizio Seicento ed età neoclassica<sup>3</sup>.

Giulio Cesare, di cui si espone ad apertura un *Martirio di sant'Orsola* da poco ritrovato (cat. 3) perfettamente consentaneo all'analoga prova di Strozzi, ha il merito di essere innanzitutto l'erede della pittura dolce e aggraziata di Correggio e della rapida e abbozzata abilità disegnativa di Parmigianino, e questi caratteri gli permettono di inaugurare nel Nord Italia la seducente poetica del barocco, forte anche del confronto con Rubens, la cui prima presenza in Italia è registrata dal pittore quasi in presa diretta nella *Trasfigurazione* della Pinacoteca di Brera (cat. 11), eseguita per un committente genovese.

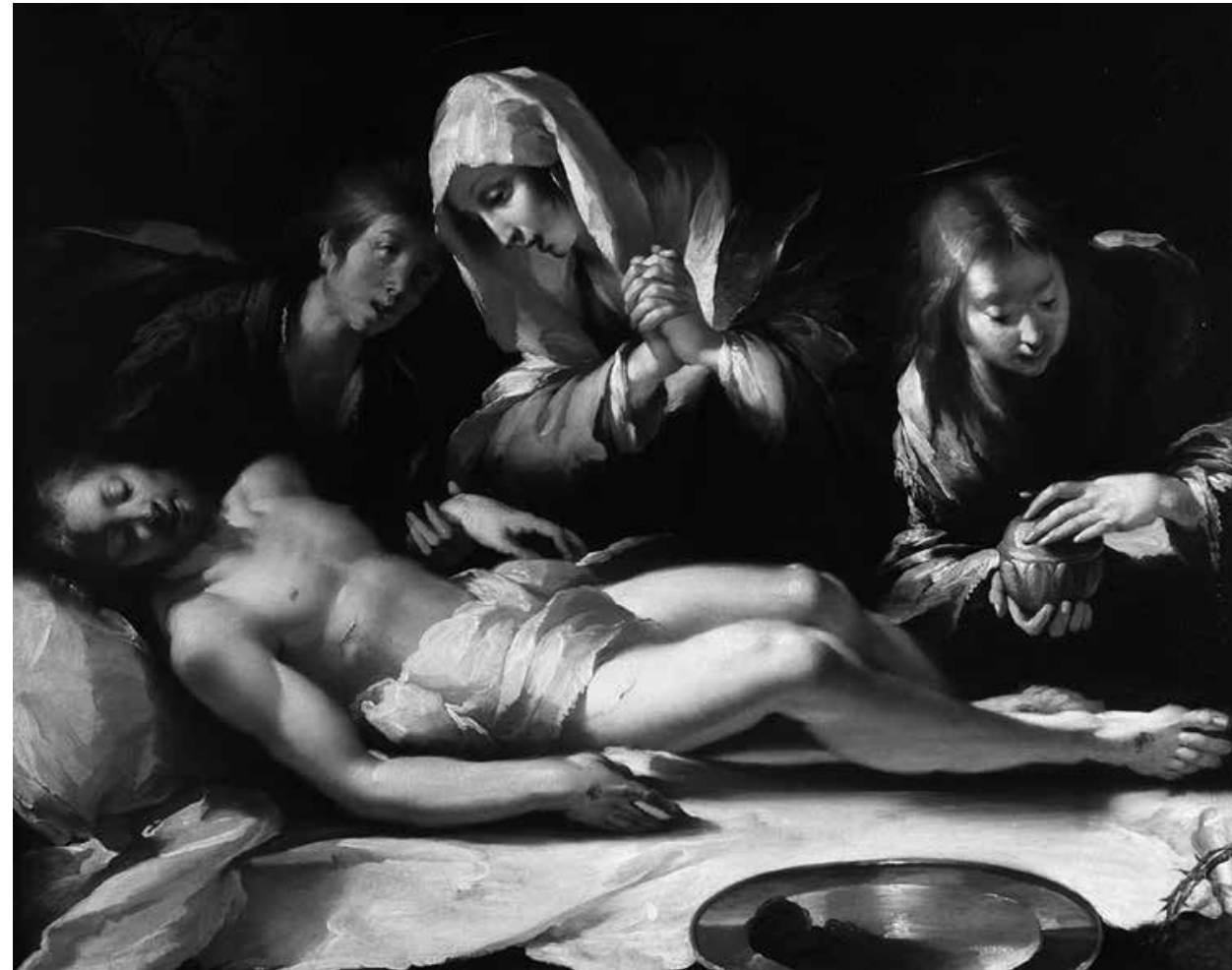
Il dialogo costante tra Procaccini, Rubens e Strozzi lungo il percorso della mostra, arricchito da molte altre voci che qualificano il panorama artistico genovese e la sintonia con Milano all'aprirsi del Seicento, ha come antefatto necessario l'assimilazione di alcune cruciali ricerche, utili a chiarire questa congiuntura della storia dell'arte a Genova: una di queste messa a punto grazie all'occhio del conoscitore, l'altra invece tutta basata sui documenti. E i dati coincidono.

Per la lettura dei dati di stile bisogna seguire i 'lampi' di Roberto Longhi che conosceva a perfezione, e fin dagli anni giovanili, la vicenda della "Genova pittrice" in ogni tratto della sua storia (a seguire la traccia dei suoi appunti pubblicati postumi nel 1979<sup>4</sup>) ma su cui lo studioso ha offerto pochi e frammentari contributi a stampa.

Eppure per Longhi era chiara la genealogia utile all'avvio della scuola genovese del Seicento: "I lasciti di Baroccio e di Vanni ai genovesi; lasciti di conchiglie iridate in gamme fredde [...] e pretese veneziane ad

4. Giulio Cesare Procaccini, *Cristo morto pianto dalla Maddalena*, 1616-1620  
Genova, chiesa di Nostra Signora della Neve (già Genova, collezione Giovan Carlo Doria)

5. Bernardo Strozzi, *Compianto sul corpo di Cristo*, 1618-1619  
Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti



opera di toscani e di liguri, di Paggi e di Passignano; e i nuovi ritorni della gamma baroccesca con le 'lettere da Milano' dei Procaccini e dei Crespi"<sup>5</sup>.

Il nome di Strozzi come principale beneficiario di questa congiuntura della produzione artistica genovese, con i pittori lombardi ad accrescere l'eco delle fantasie manieriste di Barocchi e dei suoi seguaci, emerge poco dopo in un altro testo dello studioso a lungo rimasto inedito: "esce lo Strozzi da' più arguti tra manieristi quali furono i settari del Baroccio del grido d'un Vanni, d'un Salimbeni; e da' milanesi benaffetti del Mazzola, siccome i Cerani e i Procaccini: da loro asserva per gran tratto di sua vita que' toni franchi, agri talvolta, quasi tratti da succhi d'erbe, comunissimi a' genovesi"<sup>6</sup>.

Mai leggeremo nelle pagine di Longhi il nome di Luca Cambiaso, né quello di Caravaggio, tra quelli dei padri fondatori della scuola genovese del Seicento, sui quali invece hanno scommesso molte voci della storiografia novecentesca, sebbene in questa chiara linea di discendenza dettata dal grande studioso manchino colpevolmente i nomi di Rubens e Van Dyck,

per certi pregiudizi 'nazionalisti', specie negli anni tra le due guerre<sup>7</sup>; altrimenti non si può dire di meglio e di più.

Ancora più avaro di risultati scritti è, tra gli ideali padri nobili del progetto di questa mostra, il secondo protagonista del mio tavolo di lavoro devoto ai 'lari e ai penati'.

La saldatura tra le idee 'purovisibiliste' di Longhi e i dati documentari nasce infatti dal ritrovamento nel fondo Doria d'Angri dell'Archivio di Stato di Napoli di una serie ampia di carteggi (qualche esempio è qui esposto) e di dettagliati inventari della collezione di Giovan Carlo Doria, l'aristocratico genovese che, come abbiamo visto, insieme al fratello guida con le sue scelte il percorso della mostra.

In margine ai suoi studi su Giovan Battista Marino, il letterato a lungo in relazione con il Doria, Giorgio Fulco ha fatto riemergere le vicende della raccolta, riportando alla luce tra l'altro tre cruciali inventari utili a seguirne le diverse fasi di crescita nel tempo. Emerge, grazie a quei documenti puntuali



nella restituzione dei nomi degli artisti, una straordinaria aderenza ai fatti nuovi della storia dell’arte tra Lombardia, Liguria, Toscana, Viceregno (riflesso delle passioni del fratello Marco Antonio) e, guardando fuori dall’Italia, Francia e Paesi Bassi.

Il profilo di questa straordinaria collezione ha cominciato a prendere corpo sulla base delle sue ricerche generosamente condivise, a partire dalla fine degli anni settanta del secolo scorso, con molti storici dell’arte che avevano seguito le sue conferenze mai date alle stampe, che avevano approfittato delle sue informazioni e dei suoi preziosi consigli.

Sulla collezione Doria abbiamo ormai un libro molto utile di Viviana Farina<sup>8</sup>, ma fin dal 1989, grazie alle informazioni di Fulco e alla sua capacità di datare quasi ad anno i tre inventari funzionali allo studio della raccolta, Hugh Brigstocke cominciava a identificare le numerose opere di Giulio Cesare Procaccini presenti nella raccolta Doria, rivedendo la cronologia del pittore fino a quel momento poco assestata<sup>9</sup>.

I numerosi Procaccini riconoscibili negli elenchi Doria offrono una vera e propria antologia della sua produzione: per soggetto e formato, per qualità di esecuzione più finita o invece velocemente abbozzata, per sperimentazione di impasti gagliardi, per le luci dorate di molti suoi dipinti quasi il pittore aggiungesse miele come legante dei suoi colori. Divinità sacre e profane ma anche molti altri protagonisti delle storie antiche, con i loro volti dolci e rassicuranti, si affollano nei suoi quadri giocati sui primi piani come altorilievi animati e incantano tra gli altri un giovane pittore che frequentava casa Doria, luogo aperto agli incontri degli artisti genovesi come già indicato: Bernardo Strozzi appunto.

Longhi aveva pensato a questo dialogo Procaccini-Strozzi usando solo gli occhi, ma dopo le riscoperte avviate da Fulco e sostanziate da Brigstocke se ne sono convinti anche gli studiosi più aggiornati del Seicento genovese<sup>10</sup>.

Questa mostra, in molte sue parti, vuole visualizzare i risultati di questo incontro artistico, di cui eravamo già consapevoli davanti ai dipinti dei due pittori che, spesso affiancati uno accanto all’altro in casa Doria, si sono visti nelle sale della rivelatrice esposizione genovese dedicata a “L’Età di Rubens” (2004): la *Sacra Famiglia* di Giulio Cesare Procaccini di Kansas City<sup>11</sup> (fig. 1), perfettamente consentanea alla *Santa Cecilia* di Bernardo Strozzi di quello stesso museo<sup>12</sup> (fig. 2), o, sempre del pittore genovese, alla

*Santa Caterina d’Alessandria* del Wadsworth Atheneum di Hartford (fig. 3) o alla sua bella replica, che non era però Doria, alla fondazione Bührle di Zurigo<sup>13</sup>. Ancora, sorprende la sintonia tra i due pittori, per invenzioni cromatiche e di luce, nonché per virtuosismo di tocco, in due quadri quali il *Cristo morto pianto dalla Maddalena* di Giulio Cesare Procaccini (Genova, chiesa di Nostra Signora della Neve; fig. 4)<sup>14</sup>, un’incredibile prova di acutezza prospettica, da vedere accanto alla più distesa scena di compianto licenziata da Strozzi (ma non per Doria) nell’esemplare oggi all’Accademia Ligustica di Genova (fig. 5). Un dipinto, quest’ultimo, dove Strozzi dialoga con Procaccini e gli eredi di Barocci, ma incredibilmente esposto in una mostra di pochi anni fa che si intitolava “Roma al tempo di Caravaggio”<sup>15</sup>. Molti hanno scommesso sul ‘caravaggismo’ di Strozzi, prendendo spesso abbagli, ma se i confronti sono spesso solamente compositivi (il *Martirio di sant’Orsola* in mostra ne è un esempio) e raramente sostanziali (così nella *Vocazione dei santi Pietro e Andrea* illustrata nel saggio di Cristina Terzaghi, ma anche in uno dei dipinti in mostra, mentore Bartolomeo Cavarozzi: cat. 25), non è certo il quadro della Ligustica a farci ricredere circa il sostanziale disinteresse di Strozzi per la cultura caravaggesca.

Di fronte alle opere del ‘prete genovese’ (una locuzione che lo identifica già nelle fonti), bisogna ancora riferirsi a quanto ha avuto modo di indicare Anna Maria Matteucci in un suo articolo del 1956, vale a dire che Strozzi vive i rivolgimenti linguistici dei caravaggeschi “con sensibilità antica”, sentendo “la rivoluzione caravaggesca da manierista”<sup>16</sup> o, secondo un efficace ribaltamento di prospettiva operato da Camillo Manzitti nella sua recente monografia sul pittore, vivendo “il manierismo da naturalista [...] nella prospettiva di realizzare un linguaggio barocco nuovo, di lussureggiante, inaudita ricchezza cromatica”<sup>17</sup>.

Procaccini, e Strozzi insieme a lui, sembrano attrarre verso il loro mondo dolcemente avvolgente un pittore reduce da esperienze romane, anche caravaggesche, come Simon Vouet, di cui in mostra si segue quasi ‘in diretta’ la conversione verso gli ideali di tenera bellezza propri ai due maestri italiani (catt. 19-20, 28), prima che Strozzi, a Venezia dal 1633, vagheggiasse figure femminili sempre più lascive e in carne (cat. 29).

Soccorre qui il ricordo di una bellissima lettera del pittore francese (esposta qui in mostra), segnalata da Fulco a uno studioso dell’artista che l’ha resa nota<sup>18</sup>; sia-

mo nel 1621, e Vouet, che aveva appena lasciato Genova dove aveva soggiornato a lungo, offre a Giovan Carlo Doria la dettagliata relazione della breve ma intensa visita a Milano in compagnia di Giulio Cesare Procaccini, il quale aveva guidato il collega tra cantieri e collezioni dove trionfavano le opere sue e del fratello Camillo: una vera ‘lezione’ che lasciò il segno.

Tutta la mostra, per la cospicua parte che riguarda un segmento cruciale della storia dell’arte a Genova nei primi decenni del Seicento, è sbilanciata su una linea ‘dominante’ che questa introduzione ha presentato in breve, tagliando fuori fatti significativi di cui però il catalogo non si dimentica di dar conto nei saggi che seguono.

Se la data con cui la scena idealmente si apre (1610) è quella dell’arrivo a Genova da Napoli del *Martirio di sant’Orsola* di Caravaggio, il 1640 è una data emblematica per la fiammata caravaggesca che investe la città a partire dalle stanze di Palazzo Spinola, dove arrivano tre capolavori a lume artificiale dell’olandese Matthias Stom (catt. 52-54) che scuotono la città degli artisti come il quadro di Caravaggio non era riuscito a fare.

Napoli, Genova, Milano. Caravaggio, Procaccini, Strozzi. Marco Antonio e Giovan Carlo Doria.

La mostra racconta in pillole la storia artistica di tre città italiane, ma al contempo la vicenda di tre

artisti pressoché coevi anche se di indole molto diversa, nonché quella di due fratelli con solide radici a Genova, uniti nella gestione del patrimonio familiare ma sostanzialmente divisi nelle scelte artistiche: uno attratto verso Napoli, l’altro verso Milano.

Può darsi che uscendo dalla mostra o alla fine della lettura di questo catalogo nella memoria delle persone rimanga impresso il solito vecchio nome di ‘Caravaggio’ e che molti rimpiangano l’ennesima mostra dedicata al ‘genio lombardo’, senza tutti questi maestri ‘poco noti’ che affollano le sale con dipinti anche molto ingombranti: ma almeno non possiamo dire di non avere provato a restituire giusta attenzione su fatti meno scontati della storia dell’arte in Italia.

*Genova è il vero fulcro della mostra e anche delle amicizie professionali che l’hanno generosamente favorita in ogni momento. Ringrazio per questo Franco Boggero, Camillo Manzitti, Paola Traversone, Gianluca Zanelli e, tra quanti vi hanno direttamente collaborato, Raffaella Besta, Piero Boccardo, Margherita Priarone, Farida Simonetti.*

*Da Napoli Antonio Ernesto Denunzio e Giuseppe Porzio hanno dispensato consigli e aiuti costanti.*

*Infine, Gelsomina Spione con Francesca Romana Caja ed Elisabetta Silvello sono state interlocutrici preziose e infaticabili.*

<sup>\*</sup> Non posso dimenticare l’amicizia e la disponibilità di Giorgio Fulco che, all’inizio degli anni ottanta del secolo scorso, nonostante fossi appena laureato, mi voleva al suo fianco per innervare la sua ricerca su Giovan Carlo Doria con informazioni storico-artistiche. Ero troppo giovane, distratto e inquieto per il compito richiesto, ma qualcosa mi ha spinto a non abbandonare mai l’idea di quel progetto anche solo per onorare un debito di riconoscenza nei suoi confronti che spero di essere riuscito in parte ad assolvere con questa mostra.

<sup>1</sup> Questo scritto introduttivo è visto in stretto dialogo con gli altri testi presenti in catalogo: i saggi, le introduzioni alle sezioni della mostra nonché le schede delle opere. Per questo le note e la bibliografia sono estremamente sintetiche per evitare ripetizioni e sovrapposizioni.

<sup>2</sup> Queste vicende si seguono attraverso una fitta documentazione, compresa fra il luglio 1610 e l’agosto 1611, organizzata nel regesto di Macioce 2003, pp. 265-270.

<sup>3</sup> Si veda in molti punti *La peinture en Lombardie* 2014; in particolare Morandotti 2014.

<sup>4</sup> [Longhi] 1979. Sugli interessi di Longhi per la pittura genovese, Gregori 2001.

<sup>5</sup> Longhi 1917, p. 346. L’assimilazione di questa lettura di Longhi circa l’importanza dei rapporti fra Milano e Genova, a cui segue come robusto corollario quella offerta nel saggio sull’Assereto (Longhi 1926), avviene lentamente ma inesorabilmente nella storiografia novecentesca; si veda almeno tra le prime voci consapevoli, per il contesto che ci riguarda, Biavati 1974.

<sup>6</sup> Longhi 1922, p. 488.

<sup>7</sup> Mi sono più direttamente occupato di questa congiuntura in un intervento al convegno “Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento”, promosso dalla Fondazione 1563 per l’Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo e svoltosi a Torino il 28-29 novembre 2016 (in corso di pubblicazione).

<sup>8</sup> Farina 2002.

<sup>9</sup> Brigstocke 1989. Riflessi delle scoperte documentarie di Fulco, nell’ottica più ampia dei rapporti tra Milano e Genova nei primi decenni del Seicento, in Galassi 1992.

<sup>10</sup> Boccardo 1995, p. 278; Orlando 2004, pp. 77-78; Terzaghi 2010, p. 114; Manzitti 2013, pp. 11-13. Mi pare che non sia stata ancora recepita negli studi l’ipotesi della presenza di Bernardo Strozzi a Milano nel 1610, proposta da Maria Cristina Terzaghi sulla base di un interessante documento fino ad allora inedito (2010, pp. 110-111).

<sup>11</sup> A. Orlando, in *L’Età di Rubens* 2004, pp. 238-239, n. 43.

<sup>12</sup> A. Orlando, in *L’Età di Rubens* 2004, pp. 248-249, n. 48.

<sup>13</sup> A Genova era esposta la replica di Zurigo: A. Orlando, in *L’Età di Rubens* 2004, pp. 246-247, n. 47.

<sup>14</sup> La provenienza Doria del dipinto, ipotizzata da Brigstocke (1989, p. 52), è stata sostanzata in seguito da P. Boccardo (in *L’Età di Rubens* 2004, pp. 234-235, n. 41).

<sup>15</sup> L. Stagno, in *Roma al tempo di Caravaggio* 2011, pp. 230-231, n. VIII.12.

<sup>16</sup> Matteucci Armandi 1956, p. 198.

<sup>17</sup> Manzitti 2013, p. 17.

<sup>18</sup> Brejon de Lavergnée 1980.